

ARTE DRAMÁTICA NO BRASIL: MOMENTOS DO TEATRO BRASILEIRO

Luiza Rodrigues Chapper (Mestre em Ciência da Literatura pela UFRJ)

RESUMO

Neste artigo poderemos acompanhar um pequeno panorama do teatro brasileiro, desde sua consolidação até o primeiro processo de modernização. Entrelaçado a isso, problematizações sobre o desenvolvimento do texto dramático brasileiro, o desenvolvimento da técnica teatral e o financiamento das peças, através do contraponto entre as companhias profissionais e as companhias amadoras.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro; Modernização; Companhias amadoras; Texto dramático.

ABSTRACT

In this article, we can accompany a brief overview of the Brazilian theatre, since its consolidation until its first modernization process. This scenery is intertwined with problematizations about the development of the Brazilian dramatic text, the evolution of the theatre techniques and the financing of plays, through a counterpoint between professional and amateur theatre companies.

Keywords: Brazilian theatre; Modernization; Amateur companies; dramatic text.

O contraponto entre o moderno (das companhias amadoras) e o conservador (das companhias profissionais) e mais especificamente o que foi gerado da coexistência desse contraponto, as obras dramáticas que foram escritas em decorrência do mesmo, no momento de busca da busca por uma modernização é o assunto deste artigo. A retomada histórica que será feita é uma apresentação das discussões mais presentes na construção do teatro nacional. Existiam muitas pessoas pensando e fazendo teatro entre o final do século XIX e o começo do século XX, muitas passagens dessa retomada aconteceram concomitantemente, isso evidencia o caráter mutante e de renovação que o teatro tem. E é natural que ele se modifique, surgindo novas formas de encenação, de produção e de textos dramáticos, assim como em qualquer outra manifestação artística. Afinal de contas, a produção do teatro no Brasil não pode ser vista como uma linha histórica na qual um fato sucede o outro. É preciso analisar os textos dramáticos como possibilidades do momento em que são escritos.

O processo de modernização do teatro brasileiro se inicia antes de *Vestido de Noiva* e caminha por quase 20 anos em paralelo com outras produções. O fato de a peça ser considerada um divisor em nosso teatro não é uma surpresa, já que muito trabalho foi empregado para se chegar nesse resultado. E não foi só o texto de Nelson Rodrigues, mas todos os envolvidos na produção da peça que a tornaram moderna. Porém, com tantas atividades paralelas acontecendo no início do século XX e tantas maneiras de fazer teatro surgindo e sendo experimentadas, não é necessário seguir uma linha de progressão que sustentaria um marco, nem tomar partido de um ou outro tipo de produção.

É latente a necessidade em apresentar brevemente um panorama do teatro brasileiro e a constelação de fatores que interferem em sua produção. O interesse, contudo, nessa retomada histórica, volta-se para as dificuldades de se trabalhar com textos de grandes nomes do nosso teatro. E a motivação para a construção desse panorama foi justamente entender como cada momento se adaptou a certas dificuldades que surgiram ao longo do processo, permitindo e estimulando ao mesmo tempo a inovação. “Se não se realizava um grande

teatro¹, na metrópole, como reivindicá-lo na colônia?”. Essa é uma das perguntas feitas por Sábato Magaldi na introdução do Panorama do teatro brasileiro, e que deve ser retomada ao se realizar um estudo sobre o nosso teatro. Sábato Magaldi começa seu panorama com os primeiros registros de apresentações teatrais feitos em nossa terra, uma tentativa de mostrar o desenvolvimento das artes cênicas no país, ao passo que elucida a integração do teatro à vida brasileira. E, diga-se de passagem, integração essa que só tem início de maneira efetiva com Martins Pena, trezentos anos depois das primeiras manifestações cênicas no Brasil.

Em todo caso, a independência completa da colônia nos palcos demorou a acontecer. Se a dramaturgia portuguesa teve seu auge com Gil Vicente (1465-1537), por que séculos depois ainda era essa a maior influência brasileira? Só podemos vislumbrar um teatro brasileiro que se organiza e produz de maneira própria quando o sotaque português, finalmente, sai de cena; e isso só acontece no início do século XX. Até então, as companhias de teatro locais eram formadas por atores portugueses e os textos dramáticos inspirados nos franceses. Contudo, a influência do teatro português contribuiu de maneira efetiva no desenvolvimento do teatro brasileiro, influenciando tanto na produção teatral quanto no texto dramático. Ao longo do tempo, a experimentação do gênero por autores brasileiros mostrou ser possível uma obra “genuína”.

Se quiséssemos ampliar a análise, poderíamos adotar a noção de “sistema”, levando em consideração a proposta de análise adotada por Antonio Candido para a literatura. Para

¹ Sábato Magaldi, no livro *Iniciação ao teatro*, explica o que uma peça precisa ter para ser um grande teatro: “O imediatismo do efeito teatral reclama da peça uma série de características. Os diálogos precisam sugerir que poderiam ser pronunciados, naquela situação. A fala harmoniza-se com o conjunto do desempenho, não sufocando o ator, pela demasia, até amarrar-lhe os gestos e os movimentos. As sutilezas da frase, cuja percepção não se coaduna com a rapidez das réplicas, vivem mal no palco. A síntese poderosa capta o público pelo choque [...]. Quando uma obra tem garra, não se pergunta se os seus antecedentes ou o seu entredo são ou não verossímeis. Só mais tarde, numa análise fria do espetáculo, cabem certas indagações, e entre elas, por exemplo, se os pressupostos da história de Édipo seriam possíveis. As dúvidas sobre a veracidade real da situação tratada por Sófocles não são absurdas, e obedecem antes a lógica irrepreensível. Sem contar a fatalidade que já o marcou, no nascimento, como Édipo poderia desconhecer o modo pelo qual morreu o antigo rei de Tebas, seu antecessor, e deixar de concluir que foi seu assassino? Essa objeção, levantada num esmiuçamento posterior, não invalida o alcance da tragédia. Gouhier explica muito bem o motivo da eficácia de Édipo Rei, independentemente desse problema: ‘o que produz a arte do dramaturgo não é uma impressão de verossimilhança, mas esse sentimento de presença que, justamente, dispensa de situar a questão da verossimilhança’ [obra citada, p.47]. Desagrada nas peças fracas a falta de credibilidade [não de verossimilhança], que anula o efeito da presença em cena. E, desde que tenha vida no palco, o texto preenche o seu objetivo primordial”. Sobre isso, ver: MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985, p. 22.

isso, precisaríamos considerar para a análise do teatro todo o seu conjunto formador: autor, obra, ator e público. Porém, a proposta desse trabalho é a análise através de um desses elementos: ou seja, a obra; portanto, o texto dramático.

O início do século XIX é marcante para o desenvolvimento do nosso teatro por formar pela primeira vez um conjunto integrado com autores, atores, obras e público. Autores como Martins Pena (1815-1848), José de Alencar (1829-1877), Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Gonçalves Dias (1823-1864) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) arriscaram-se, cada um a seu modo, a escrever textos dramáticos que juntos formam um “conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel”.² E, assim, formamos no Romantismo a base de uma tradição de teatro brasileiro e de uma independência literária, através dos ideais nacionalistas do período e não de uma classificação de uma produção dramática. É importante ressaltar que cada autor do período se diferencia em sua produção dramática e fazem tentativas que se enquadrariam de forma diferente, não há, portanto, uma produção de textos dramáticos ligados a um determinado período literário, e, sim, autores desses períodos que também se aventuram na produção de textos dramáticos.

Não é coincidência que o movimento romântico seja a base de um texto dramático brasileiro, já que buscar a independência literária resultaria em buscá-la em todos os gêneros que éramos capazes de produzir. O teatro, portanto, ganha um aliado: o Romantismo. Os “temas, problemas e sentimentos da jovem Nação” começam a aparecer nos textos dramáticos através desses autores.³ E é dessa forma que se torna possível perceber como o texto dramático está ligado aos movimentos literários que se firmaram em nosso país. Contudo, por não termos um número significativo de dramaturgos, ele (o texto dramático) acabou por depender da boa vontade de autores que não tinham este gênero como sua principal produção, restando em grande medida o papel de marcar posição em seu tempo.

Diante disso, percebemos que inúmeros fatores tornam o período do Romantismo fecundo para a dramaturgia nacional. O fato de os ideais nacionalistas terem surgido como uma das preocupações da época – sendo inclusive tema para a produção literária –, aliado ao

² CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momento decisivos, 1750-1880. 12 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009, p.312.

³ Id., p.25

fato de os autores se aventurarem de forma constante no gênero, proporcionou um campo ideal para a formação de uma base realmente sólida e contínua de produções nacionais. Inclusive, é possível constatar que, em vez de se emancipar, o texto dramático assume uma relação de dependência com os movimentos literários do Brasil: dependia de escritores que não viviam no gênero dramático seus melhores momentos e que ao parar de escrever levavam consigo a continuidade de produção que o teatro necessitava. Daí ser possível entender por que o Romantismo é considerado por muitos como o período áureo do teatro nacional, sendo o ambiente propício para o fomento do gênero.

Um elemento importante para a emancipação do nosso teatro e do texto dramático das influências da metrópole foi João Caetano (1808-1863). Ao romper com as companhias portuguesas e montar a sua própria, partindo principalmente da necessidade de ter papéis melhores, o ator mostrava que a consciência da afirmação nacional presente entre os Românticos estava em consonância entre todos os artistas. Assume essa postura ao perceber que seria imprescindível uma formação para o ator e uma escola brasileira que tornasse a cena, de fato, brasileira.

É recorrente na história do teatro brasileiro figuras que destoam da sua época, e João Caetano é uma delas. Ele se preocupou com a formação do ator brasileiro antes mesmo do país ter uma literatura dramática consistente, adiantando um problema que seria real apenas anos mais tarde. O trabalho cênico brasileiro não era menos importante que o texto dramático nesse processo, e João Caetano, como ator, enxergou a necessidade de englobar todos os aspectos para gerar uma independência completa. Sua própria tentativa de criar uma escola dramática foi malsucedida pelas poucas matrículas, mas o ator, antes de morrer, deixou como legado o livro *Lições Dramáticas*,⁴ no qual elucida como era o preparo do ator e a produção teatral da época. O livro nos mostra que as complicações com a produção teatral são recorrentes ao longo dos anos em nosso país, além de expor problemas, aponta caminhos para a solução. As *Lições* de João Caetano, ainda atuais, traçam um panorama de como era ter uma companhia de teatro no século XIX:

⁴ CAETANO, João. *Lições dramáticas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

[...] a arte dramática jaz ainda em completo esquecimento e abandono, e concludentemente sem progresso o teatro nacional. É forçoso convir que este estado de decadência é devido, sem a menor dúvida, à falta de uma escola, porque está provado que sem alicerces não se levantam edifícios.⁵

É evidente que o autor, nesse trecho, trata do papel do ator, mas é interessante perceber como o espaço da produção da cena sente a mesma necessidade da literatura de ter uma identidade nacional. Nesse mesmo livro, o ator traz a dificuldade com o financiamento das produções nacionais, e atribui ao Governo o papel de financiador, concluindo que só através do patrocínio estatal haveria a possibilidade de progresso do teatro nacional. A independência financeira atrelada à mudança da cena teatral é uma discussão recorrente entre os que fazem teatro no Brasil.

No fim do século XIX, pouco restava daquele vigor artístico que os poetas românticos trouxeram para a produção de textos dramáticos. Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), em seu texto emblemático *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, de 1873, expôs a realidade da literatura brasileira e inclui o teatro em sua crítica, resalta a falta de peças nacionais, inúmeras traduções e a invasão da “cantiga burlesca ou obscena”, sendo esta última uma referência às operetas advindas da vida noturna parisiense e que logo se espalharam pelo Rio de Janeiro.

No mesmo ano que Machado de Assis escreve essa crítica mordaz sobre o teatro brasileiro, chega ao Rio de Janeiro Arthur Azevedo (1855-1908). Com o dramaturgo temos uma retomada de um projeto nacionalista específico para nosso teatro, entusiasta do teatro nacional, o autor escreve inúmeras peças retratando tipos comuns. Segundo Sábato Magaldi, Arthur Azevedo era “[...] a personalidade que melhor encara nossos vícios e nossas virtudes, o talento nacional típico, aquele que acompanha a corrente e ao mesmo tempo a fixa nas suas marcas privilegiadas”.⁶ Em todo caso, é interessante perceber que precisávamos de escritores que produzissem obras originais em nossa língua e que fossem encenados, uma vez que

⁵ CAETANO, 1956 apud MAGALDI, Sábato. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 62.

⁶ MAGALDI, *ibid.*, p. 154.

somente através da produção de textos dramáticos poderia haver uma renovação dos mesmos, e ser possível pensarmos criticamente as obras.

Machado de Assis, creditando ao teatro um caráter renovador, enseja também o texto dramático. No entanto, o próprio autor não alcançou grande sucesso como dramaturgo, ainda que suas análises do movimento cênico da época tenham se tornado uma referência para os estudiosos do teatro brasileiro. Machado reconhece a necessidade tanto de uma renovação cênica quanto de uma retomada da missão nacional. E fala não apenas sobre uma possível má vontade do público com as obras, mas também da necessidade do Estado de tomar para si a criação de uma academia dramática. O autor, da mesma forma que João Caetano, toca nos problemas mais latentes da época: a necessidade de investimento por parte do governo e o trabalho do ator. E fazendo isso buscam encontrar meios de mudar a realidade que presenciam, deixando claro que não se modifica todo um trabalho cênico existente e um *modus operandi* com crítica e tentativas isoladas. Se o que existia não era propriamente o teatro nacional almejado por eles, parecia constituir uma tradição do teatro, sendo por isso, talvez, tão difícil de ser alterada.

No que concerne ao texto dramático, essa tradição parece ser a produção de textos ligeiros de comédia, nos quais a nossa literatura dramática se mostra mais feliz e consistente. Martins Pena consagra esse gênero no Brasil e influencia muitos outros autores, como Arthur Azevedo e França Júnior (1838-1890). Nesse momento, parece ser a escolha da comédia a linha que atravessa a história do nosso texto dramático, uma vez que as tentativas de um texto com uma forma diferente acabam vez por outras malsucedidas ao serem expostas ao público.

Um exemplo desse deslocamento da produção literária da época e da produção de textos dramáticos são os autores Simbolistas. Coelho Neto (1864-1934), Goulart de Andrade (1881-1936), João do Rio (1881-1921), Roberto Gomes (1882-1922) e Paulo Gonçalves (1897-1927) compõem um grupo de autores com textos dramáticos mais próximos das tendências do movimento Simbolista.⁷ Suas obras têm um viés intimista e crepuscular, algo

⁷ Surge em 1880, na França, para contrapor o rigor parnasiano e as concepções científicas da elite intelectual da época. Estética oposta à literatura objetiva, plástica e descritiva. Propõe como ideal uma lírica pura e não racionalizada, que usa imagens e não conceitos. Uma poesia misteriosa, hermética, com múltiplos significados. No Brasil, aconteceu à margem do sistema cultural dominante. Sobre isso, ver: MURICY, Andrade. Panorama

como alegorias abstratas. E somente quando produzem textos que fogem ao caráter impressionista se destacam mais, como Coelho Neto na peça *O Pedido*, comédia em um ato. O exemplo ilustra como o público muda de acordo com o meio/ instrumento escolhido pelo autor, já que o leitor dos textos simbolistas era distinto dos espectadores do teatro, confirmando que a aproximação com os movimentos literários do período não funciona da mesma forma com o texto dramático.

No início do século XX, segundo Sábato Magaldi, surgia a possibilidade mais clara de mudança do teatro. Com as companhias estrangeiras dominando os principais palcos, o espaço era pouco para quem trabalhava com textos nacionais. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) transformou esse cenário, fazendo com que as companhias estrangeiras não viessem mais para o Brasil. Esse era o momento de as produções locais assumirem esse espaço. A dramaturgia se voltava para os temas nacionais, retomava os valores nacionalistas presentes em outro momento e os autores falavam de questões latentes do Brasil: a valorização do campo, o nascimento das grandes cidades e a nossa organização sócio-política, tendo como pano de fundo o enaltecimento do Brasil como melhor lugar do mundo para se viver. Cláudio de Souza (1876-1954), Gastão Tojeiro (1880-1965), Armando Gonzaga (1889-1954), Raul Paderneiras (1874-1953) e Luiz Peixoto (1889-1973) são alguns dos muitos autores de textos dramáticos que começam a aparecer nessa virada de século. Deixávamos de ter autores de dupla função, ligados a movimentos literários, para termos autores de teatro. De fato, dramaturgos.

As mudanças ocorridas nesse início de século na cidade do Rio de Janeiro têm grande impacto no desenvolvimento da indústria do entretenimento, que inclui o teatro. A ânsia por modernidade fez com que o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, entre 1902 e 1906, Francisco Pereira Passos (1836-1913), transformasse a paisagem da cidade radicalmente. Conhecida nesse período como a “cidade da morte”, o Rio de Janeiro passa por grandes reformas estruturais: primeiro, com o intuito de modernizar o Porto e a região portuária da Capital Federal, facilita o comércio e a chegada dos imigrantes no Brasil; em seguida, com

do movimento simbolista brasileiro. 3 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987. Ver também: MOISÉS, Massaud. *O Simbolismo*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1966.

intuito de melhorar a região portuária, capacita a cidade para o escoamento dos produtos importados que chegavam no Porto. Francisco Pereira Passos executava esse projeto e desenvolvia ainda outro, tendo como objetivo a criação de uma civilização através da cidade. Como consequência, porém, ela não seria mais de todos, e sim da elite burguesa e de seus ideais de comportamento e postura aceitáveis nos espaços urbanos. O centro da cidade, portanto, teria o papel de emanar essa ‘civildade’ para o resto da cidade por nele estar concentrados a Faculdade de Medicina, a Escola Politécnica, o comércio, os teatros, a Escola de Música, a Escola de Belas Artes etc. O objetivo claramente era modificar o comportamento da população através do centro que estava sendo construído. O desenvolvimento do número de produções, de companhias e de autores, junto com as mudanças na cidade, seguia o fato de o número de habitantes no Rio de Janeiro dobrar entre as décadas de 1900 a 1920, pintando o quadro de uma cidade que, a partir desses fatores complementares, se movia e se modificava. A modernização que Francisco Pereira Passos impunha abria caminho para novos teatros, e a indústria do entretenimento encontrava terreno fértil para se desenvolver cada vez mais.

Grande parte dos textos dramáticos desse início de século têm uma mesma classificação: a comicidade e o pouco fôlego estavam presentes na maioria das produções. É através do cômico que a crítica à imposição de um ideal de modernização proposto por Francisco Pereira Passos vai aparecer nos palcos. Descobriu-se um filão de sucesso, a comédia ganhava uma nova forma e se tornava um espetáculo com menos atos, tendo um conteúdo voltado para os assuntos do dia a dia da população. Com o aumento de casas de espetáculos e companhias, começava a ser muito importante garantir o público por uma questão de sobrevivência, e a comédia parecia, portanto, o gênero mais acertado para cumprir esse objetivo.

No capítulo do Panorama do teatro brasileiro correspondente a essa época,⁸ Sábato Magaldi aponta duas ideias importantes. Primeira: nesse período os textos dramáticos privilegiavam os atores. As formas mais populares de teatro tinham receita, sendo produções de comédia com tipos pré-determinados que têm uma narrativa linear e um mesmo modo de

⁸ Sobre isso, ver: MAGALDI, op. cit., capítulo “Dramaturgia para atores”.

desfecho, além da previsibilidade das ações. Dentro desse contexto, quem deveria tornar o espetáculo mais atraente era o ator principal, que sempre improvisava. O texto não era o elemento mais importante na construção do espetáculo. Não era nele que se construía a apresentação, e sim a partir dele. O público, consciente do tipo de espetáculo que iria ver, esperava pelas improvisações do ator principal para tornar aquele espetáculo único. Segunda: havia, nos textos dramáticos, um ressurgimento da “[...] valorização das virtudes campestres, dos troncos tradicionais da família brasileira, em contraste da degenerescência dos hábitos citadinos”.⁹ O surgimento das grandes metrópoles e o aparente medo que a vida na cidade grande gerava viravam assunto para as peças. A valorização do campo aparecia como forma de criar uma base nacional, assim como uma parte dos românticos enxergou nos índios os valores nacionais anos antes. A visão do Brasil como um país agrário é uma nova tentativa da criação de uma tradição comum, e que deveria, portanto, ser exaltada. O homem do campo, agora comparado ao homem da cidade, carregava o que o brasileiro tinha de melhor. A retomada dos valores nacionais acontecia justamente no momento em que as companhias estrangeiras não mais aportavam em nossos portos, o que poderia ser tanto uma tentativa de ganhar o público dessas companhias quanto uma tentativa de apelar para o patriotismo da plateia, ou, ainda, só uma retomada dos valores nacionalistas.

Ampliando a perspectiva, a valorização do campo nesse período não pode ser dissociada do fato de o mercado brasileiro estar ancorado na produção agrária, tendo como principal produto o café. O dinheiro do país passava pelo campo e as famílias mais ricas naturalmente eram as que estavam ligadas às produções agrárias. O retrato não era mais da roça caricatural de Martins Pena, era o campo da “burguesia aristocratizada do Interior”.¹⁰ A cidade, lugar estranho e aterrorizador, ainda era vista com desconfiança, como um lugar de perdições, e o campo, lugar onde ainda seria possível manter tradições. O arcaico ainda era valorizado pela desconfiança com o moderno, o ideal do moderno como algo melhor ainda permanecia distante. A modernização do Rio de Janeiro estava ligada não a um processo de industrialização, mas à ratificação do modelo econômico brasileiro. A ideia de um país agrário

⁹ MAGALDI, Ibid., p.178.

¹⁰ MAGALDI, Id., p.178.

era reforçada através da construção de uma região portuária mais moderna para escoar nossa produção.

Ainda no início do século, foi realizado em São Paulo o marco do processo de modernização em nossas artes: a Semana de Arte Moderna. Contudo, o teatro não foi completamente incluído neste processo. A Semana foi idealizada por um grupo da elite de São Paulo, e por isso, quando pensamos nas produções por eles criticadas, temos que levar em consideração o que a elite paulistana considerava melhor ou pior. As produções nacionais desse início de século tinham um caráter mais popular e eram as companhias estrangeiras exaltadas como um teatro de alto nível pela elite brasileira. Isso se deu pelo fato de durante as primeiras décadas do século XX nosso teatro ainda viver do gênero que rende mais público em nosso país: a comédia.

De caráter mais popular, a comédia estava à margem de todas as inovações estéticas propostas pelos modernistas, apesar de estar carregada de uma identidade nacional. Quando se fala em uma não inclusão do teatro no processo de modernização, geralmente não se explica o que significa o teatro não ter participado desse processo. Os modernistas propunham na literatura mudanças radicais: o verso livre, a ordem direta, a linguagem coloquial, a libertação da gramática normativa, sempre se contrapondo ao Parnasianismo. E em sentido mais amplo, propunham, ainda, a própria radicalização do que era entendido como literatura. Se pensarmos em modernização como mudança, de fato as produções de teatro nacionais não estavam em harmonia com esses ideais, ainda que, no que diz respeito ao conteúdo, o teatro já estivesse em consonância com as propostas dos modernistas: a realidade das ruas estava representada nos palcos. Entretanto, as mudanças estruturais de que o nossa produção teatral necessitava e o contraponto com o modelo existente, aconteceriam apenas anos mais tarde, com a chegada de estrangeiros da área do teatro. Faltavam aos nossos palcos recursos técnicos para desencadear mudanças drásticas. Como tinham apontado Machado de Assis e João Caetano décadas antes, progredíamos a passos lentos por falta de uma estrutura de aperfeiçoamento, que não existia.

Modernistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade (1893-1945) e Antônio de Alcântara Machado (1901-1935) escreveram críticas e artigos de opinião propondo uma

renovação cênica¹¹, mostrando que existia uma preocupação acerca do teatro na agenda modernista. Os textos dramáticos existentes, apesar da atualidade quanto ao tema e aos personagens, ainda eram representados, por exemplo, com um acento português. E, mesmo quando se tratava de personagens locais mais características, essas não eram necessariamente representadas por atores brasileiros. João Caetano previu a inevitabilidade do processo de formação de atores já no século XIX, e era de fato importante que as obras brasileiras tivessem esse desligamento da prosódia portuguesa para que pudesse existir um teatro nacional. Contudo, não era fácil mudar essa realidade: as peças encenadas de maneira geral ficavam pouco tempo em cartaz e não tinham mudança de cenário, não existia um estudo do texto, os diretores não passavam de ensaiadores, os atores eram divididos em tipos, dependiam do ponto e recebiam apenas as suas falas; ou seja, não existia uma preocupação com a produção. Esse modelo era necessário, uma vez que, para as companhias conseguirem se manter, a rotatividade de peças deveria ser frequente, o que consequentemente comprometia as condições de uma produção mais elaborada. Em todo caso, estava claro que não seria por meio dessas companhias, condicionadas a uma maneira de produzir, que a renovação do teatro surgiria.

Retomando as críticas feitas por Machado de Assis e João Caetano, a necessidade de um investimento por parte do governo na classe artística, com escolas e financiamentos, geraria melhorias significativas nas produções, uma vez que atores e técnicos melhor preparados poderiam aumentar as possibilidades de experimentação, com a garantia do espetáculo estar pago. A partir das mudanças no cenário político e social da cidade, a popularização do teatro fez chamar atenção dos governantes para essa manifestação artística. Machado de Assis havia falado décadas antes sobre o caráter revolucionário e modificador do

¹¹ 12 Décio de Almeida Prado, no *O Teatro Brasileiro Moderno*, cita dois textos de Alcântara Machado sobre o teatro brasileiro: *Cavaquinho e Saxofone* (Rio, José Olympio, 1940) e *Indesejáveis* (In: *Terra roxa e outras terras*, São Paulo, ano I, n.1, jan. 1926). Para saber mais sobre a relação de Alcântara Machado e o teatro brasileiro há ainda o artigo: MELO, Cássio Santos. Antonio de Alcântara Machado e o teatro nacional. Associação Nacional de História – Anpuh: XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - 2007, Sp, p.1-6, 2007. Disponível em: <<https://anais.anpuh.org/?p=14517>>. Acesso em: 08 jan. 2017. Para entender melhor o papel transformador desses três nomes, indica-se a leitura de: SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível: teatro modernista de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura Brasileira – FFLCH – USP, São Paulo, 2002.

teatro, e Getúlio Vargas (1882-1954), percebendo isso, decidiu organizar o teatro em favor do seu governo e de seu projeto de nação.

Com a criação do Serviço Nacional do Teatro, em 1937, o governo passa a organizar a produção teatral. O novo órgão tinha como objetivo promover a formação profissional e conceder subvenções para a montagem dos espetáculos.¹² Entretanto, junto com isso aumentava também o controle sobre as etapas de produção. Uma das funções do novo órgão era disciplinar as atividades teatrais e divulgar textos que estavam em consonância ideológica com o governo. Conseguir um patrocínio dependia do que se queria dizer e de como era dito, e o SNT, que antes parecia ser o único caminho de renovação, se tornou um instrumento de propaganda, sendo por isso extremamente controlador.

As produções teatrais no Brasil estavam localizadas principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, rota que faziam as principais companhias de teatro estrangeiras. Como produção de peças nacionais, o Rio de Janeiro era o principal reduto do país. Dentro da comédia, gênero consistente do teatro brasileiro, existiam inúmeras formas. Por não haver no repertório nacional muitas outras produções de gêneros distintos, o que acontece são as inúmeras subdivisões da forma da comédia. O que mudava era o modo de fazer e apresentar a comédia, tendo como pano de fundo uma única intenção: fazer o público rir.

Nesse cenário, eram espetáculos comuns a Revista do Ano, que relembra os fatos e personagens marcantes dos últimos doze meses, e o Teatro de Revista, advindo do sucesso da Revista do Ano, uma produção corriqueira, que fazia muito sucesso e apresentava uma crítica

¹² O SNT foi criado a partir da Comissão de Teatro Nacional, em 1936, que por sua vez foi criada no primeiro governo de Getúlio Vargas e sob responsabilidade do ministro Gustavo Capanema. “As dificuldades enfrentadas para melhorar as condições dos profissionais do teatro e da cena brasileira advindas, em parte, do próprio caráter de órgão de estudo que distinguia a Comissão, levaram Capanema a transformar a estrutura administrativa destinada a cuidar das questões do teatro. Visando imprimir uma marca mais pragmática às ações, a Comissão foi extinta e criado o Serviço Nacional de Teatro, pelo decreto-lei n. 92, de 21 de dezembro de 1937, que tinha por finalidade implementar aquilo que à Comissão coube estudar. O Serviço, assim como a Comissão, limitava-se às questões artísticas e ligadas às condições do ‘fazer teatro’, excluindo os aspectos mais estritamente trabalhistas, que ficavam sob a esfera do Ministério do Trabalho, e aqueles relacionados à censura e fiscalização dos contratos, que permaneceram no âmbito da Polícia do Distrito Federal até 1939, quando foram incorporados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão que tinha como atribuição promover a propaganda do Estado Novo e controlar as atividades culturais”. Sobre isso, ver: CAMARGO, Angélica Ricci. Estado e teatro: as experiências da comissão e do serviço nacional de teatro, 1936-1945. In: XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. Franca. Anais... Franca: UNESP, 2010.

divertida sobre os acontecimentos cotidianos, as personalidades e os locais do Rio de Janeiro. Não só as críticas aos políticos e à política, mas também as caricaturas de personalidades conhecidas permitiam que a plateia tivesse uma identificação imediata com aquilo que era representado. A ascensão da música popular e a popularização do rádio fizeram com que as revistas fizessem ainda mais sucesso, cantores e compositores do rádio, como Noel Rosa (1910-1937), Ari Barroso (1902-1964), Sinhô (1888-1930) e Assis Valente (1911-1958) começavam a integrar os números musicais dos espetáculos.

Esses espetáculos eram categorizados pela elite intelectual brasileira como “teatro para rir”, e serviam apenas para as camadas mais populares da sociedade. Essa mesma elite, que no século anterior estava alheia aos ideais artísticos que clamavam por um teatro nacional e só assistia às companhias estrangeiras, agora, com o avanço da popularidade das produções nacionais e da diminuição das temporadas com companhias estrangeiras, exigia um suposto “teatro sério”, mais de acordo com as produções internacionais. Em outro momento, a falta talvez pudesse ter gerado renovação e apoio à cena brasileira, mas não foi o que se sucedeu. Na prática, começou a ocorrer uma divisão entre teatro “para rir” e “teatro sério”, tão distante quanto utópico nessas condições. A classe teatral que trabalhava com o teatro popular admitia a “falta” de qualidade artística dos espetáculos, subdividindo em inúmeros nomes suas produções para tentar criar uma diferenciação entre as companhias. No final das contas, todas giravam em torno da comédia, culpando o público e a falta de incentivos financeiros para a produção de peças “sérias”. Em um trecho do livro *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*, de Victor Hugo Adler Pereira, podemos entender melhor o problema:

A atriz [Bibi Ferreira] declarava não ter conseguido até então representar o repertório de ‘pura arte’, como pretendia inicialmente. Segundo ela, a ausência de público, nos espetáculos que apresentavam esse tipo de repertório, acabava por torná-los inviáveis para artistas profissionais [...]. A necessidade de repor imediatamente os custos da produção obrigava a companhia a fazer concessões ao gosto do público, buscando reconquistá-lo. Bibi Ferreira situava um descompasso entre um padrão ideal de espetáculos ‘de arte’ e aquele possível de ser realizado, devido ao gosto do público, identificado com o ‘teatro para rir’, que seria a não-arte.¹³

¹³ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.45.

Entramos novamente no aspecto do financiamento das peças. Dessa forma, criava-se um ciclo vicioso em que o artista, o financiador e o público não sofriam modificações e nem poderiam, já que um sustentava o outro. Passava-se a acreditar que o impedimento de uma evolução teatral no nosso país era culpa exclusiva do público, que não estaria pronto para peças mais complexas. Nesse caso, é interessante pensar no público como “culpado”, uma vez que o teatro só se torna completo com esse elemento; ou seja, sendo necessário um espectador. As companhias se sentiam seguras em produzir um teatro que era reconhecido por um público. E, nessa conjuntura, o movimento de formação de uma nova plateia para um novo teatro – como se fosse esse apenas o problema –, teria que acontecer de modo muito rápido, para que as companhias conseguissem se manter mesmo mudando de forma.

A necessidade dos subsídios governamentais passa a interferir diretamente e definitivamente no conteúdo das peças. Se o governo queria peças que exaltassem a história nacional e só daria subsídios às companhias que as fizessem, nossos palcos se encheram de: *A Marquesa de Santos*, *Carlota Joaquina*, *O Imperador Galante*, *Tiradentes*, *Maurício de Nassau* e *Vila Rica*, para citar alguns exemplos. As ditas “peças históricas”, apesar do conteúdo explícito, puderam investir mais na produção da cena e em novas formas de texto dramático. Com o recurso financeiro garantido, é possível perceber uma mudança na estrutura das peças. Nesse período, a quantidade de peças ligeiras, com um único ato, aumenta. As produções financiadas pelo governo, diferentes destas, tem uma duração maior, uma estrutura organizada em mais atos e não são comédias.

No final da década de 1920, mudanças que mais tarde levariam a uma modificação real no teatro começaram a ser vislumbradas. Tanto no texto quanto na produção, surgiam grupos amadores, que no final das contas foi uma saída para o teatro sair da mesmice. Entre o grupo de amadores do Teatro de Brinquedo e o Teatro do Estudante (1938), existe um intervalo de dez anos, com algumas poucas iniciativas de novas propostas para o teatro brasileiro durante esse tempo, como apontou Gustavo Dória no livro *Moderno Teatro Brasileiro*. O Teatro do Estudante, idealizado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), tinha como objetivo “proporcionar o conhecimento de obras de relevância do repertório universal

e que [...] dificilmente poderiam ser apresentadas por qualquer de nossos elencos profissionais”.¹⁴ Paschoal Carlos Magno, encantado com o que via nos teatros europeus, tentava trazer para o Brasil essas inovações, sabendo da realidade teatral brasileira foca na inexperiência de jovens universitários. A atriz Itália Fausta (1879- 1951) foi a escolhida por Paschoal para fazer a ligação entre a experiência do teatro profissional e a renovação amparada na inexperiência. Paschoal Carlos Magno entendia claramente que era preciso estudo. Dava a oportunidade a interessados de várias áreas, deixando que se aventurassem e descobrissem juntos o teatro através de textos célebres. Contava com a ajuda de Itália Fausta, Esther Leão (1892-1971) e um conjunto de profissionais que ajudavam nos processos de produção do espetáculo. Esther Leão, atriz portuguesa que fixou residência no Brasil, era a especialista. Quando chegou no Teatro do Estudante, tinha acabado de fazer um curso de preparação para a profissão teatral em Paris. Ela era técnica, e por isso aclamada por muitos como a mestra há muito tempo esperada.

Paschoal Carlos Magno investia no que era possível: no estudo do texto para as apresentações e na oportunidade de jovens não atores lidarem com personalidades experientes do nosso teatro, esperando que juntos formassem espetáculos únicos nunca imaginados em terras brasileiras. Se fosse possível citar apenas uma grande realização do Teatro do Estudante, com certeza seria o fato de este ter aberto as portas para o estudo do teatro, apontado já por tantos como de extrema necessidade. E não foram só produções de peças, o Teatro do Estudante promovia cursos e seminários aos interessados na área. A grandiosidade da proposta como um todo tornou a investida notável, uma vez que Paschoal Carlos Magno apostava no improvável e acertava em cheio. A iniciativa gerava outras, como o Teatro Universitário (1938-1950),¹⁵ cada uma trabalhando a seu modo e mostrando que não faltavam interessados para estudar artes cênicas.

¹⁴ DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975, p. 46.

¹⁵ “[...] o Teatro Universitário, de Jerusa Camões, que era da Escola de Música e foi uma grande incentivadora do teatro [sempre que possível, incluía no espetáculo alguma composição musical]. Quem abrigava o Teatro Universitário era a UNE, também nascida na Casa do Estudante do Brasil, em cuja programação cultural Jerusa Camões conseguiu integrar seu projeto. Com Esther Leão a seu lado, ela reuniu um grande grupo de jovens e conseguiu autorização para se apresentar em escolas, clubes e até mesmo quartéis, realizando uma indispensável tarefa de divulgação. A grande preferência do Teatro Universitário era por Martins Pena”. Sobre isso, ver:

Outro grupo de amadores importante nesse processo de renovação do teatro brasileiro foi Os Comediantes (1938), que é formado por entusiastas do teatro amador e surge no final dos anos 1930 após ter vencido um concurso da Associação de Artistas Brasileiros, ainda com o nome de Os Independentes. Tinha como grande colaborador e incentivador Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956), artista plástico talentoso que trabalhava como cenógrafo em diversas companhias de teatro. Dizia ser preciso uma escola paralela aos ensaios da companhia, como os outros grupos de amadores, e notou que era preciso investir no estudo para avançar na prática. Mas somente em 1941, com a chegada de Zibgniew Ziembinski (1908-1978) ao grupo, que novas possibilidades de produção teatral surgem, uma vez que o polonês supriu os conhecimentos de teatro que por ventura faltavam aos componentes do elenco. Sua experiência teatral e seus conhecimentos técnicos souberam ser muito bem aproveitados por toda a companhia.

A temporada da companhia de teatro, em 1939, de Louis Jouvet (1887-1951), no Brasil, teve um papel importante na trajetória d'Os comediantes. O caráter inovador e a possibilidade de superação artística real trazida pela companhia dão ânimo aos amadores brasileiros, que agora têm a certeza de estarem no caminho certo, dadas as devidas proporções. É de Louis Jouvet o conselho aos Comediantes de investir em peças de autores brasileiros para enraizar uma produção nacional, sendo importante tanto sair à procura de autores locais quanto incentivar pessoas a produzir, e é isso que eles fazem. A busca por originais demora, mas *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, aparece e fascina a companhia. Tinham encontrado o original brasileiro que iriam produzir e encenar. A estreia da peça em 1943 surtiu grande efeito, já encorajava novos dramaturgos e mostrava ser possível fazer um grande espetáculo com amadores. Era uma mudança drástica no trabalho cênico: podíamos contar com a presença de um diretor, de cenógrafos e de figurinistas; a iluminação dava novas possibilidades ao espetáculo; atores jovens estudavam os textos; e longos meses de preparação para a estreia, com um único objetivo transformar completamente o que se entendia por fazer teatro em nosso país.

HELIODORA, Bárbara. O teatro no Brasil: de Anchieta a Vestido de Noiva. In: Brasil: palco e paixão. Rio de Janeiro, Aprazível Edições, 2004/ 2005. p. 85.

A trajetória de grupos amadores não termina com Os Comediantes, já que muitos grupos continuavam a surgir no Rio de Janeiro e em São Paulo. A necessidade de renovação e a possibilidade dela se concretizar davam força para o surgimento de novos grupos, que por sua vez davam continuidade à ideia de renovação alavancada pelo Teatro de Brinquedo, pelo Teatro do Estudante e pelos Comediantes. Diante disso, seria possível vislumbrar duas formas de ver o teatro brasileiro até a metade do século XX: através daqueles que buscavam trazer novas formas ao teatro existente ou através daqueles que insistiam em fazer sempre a mesma coisa. Em *Moderno Teatro Brasileiro*, Gustavo Dória chega a citar uma assembleia em 1943 que solicitava mais ajuda ao governo para o teatro. Dentre as solicitações, inúmeras reivindicações solicitando a negação, por parte das autoridades, a qualquer tipo de auxílio a espetáculos amadores. O que muitos consideravam o sopro de renovação necessário ao teatro parecia não agradar muito aos profissionais, que consideravam os amadores de certa forma uma afronta.

A quantidade de perguntas que surgem ao se trabalhar o teatro brasileiro é grande. A ideia de que um teatro popular – muitas vezes referido como um teatro de massas com caráter de mero entretenimento – é um teatro pior, ou que não tem função ou valor artístico, é difundida não só por críticos, mas pela classe artística. E é exatamente por isso a dificuldade de retomar essa parte importante da história de nosso teatro: separar fontes primárias de secundárias e entender tudo que envolve determinados depoimentos torna o trabalho mais cuidadoso e complexo. Ao mesmo tempo, estudar a renovação que se encontrava em pequenas investidas de amadores em contraponto com o que já era feito e consagrado torna o panorama do teatro mais completo. Em todo caso, só podemos falar em modernização quando há uma oposição a algo anterior, não sendo possível entender a proposta desses grupos amadores antes de entender o cenário ao qual se contrapunham.

No início do século XX, com o teatro concentrado no eixo Rio de Janeiro/ São Paulo, é possível perceber uma falta de preocupação com os rumos do teatro. Inclusive, ao longo da pesquisa, nos pareceu muitas vezes que o teatro era considerado uma arte menor, ou, pelo menos, uma arte que no Brasil não merecia grandes estudos. Não tínhamos, portanto, grandes críticos de teatro nem centros de estudo. A supervalorização dos espetáculos estrangeiros e a

falta de apoio aos dramaturgos nacionais tornava mais difícil que vislumbrássemos mudanças mais significativas em nossos palcos, que pudessem gerar espetáculos supostamente do nível dos estrangeiros. Contudo, o teatro popular fervilhava de textos nacionais e grandes espetáculos. Se estes textos têm valor artístico ou se são sub-literários é uma análise que deve ser feita um por um.

É possível notar que a questão sobre os financiamentos das peças se torna um tema importante na hora de retomar esse período. As companhias dependiam de empréstimos para a montar seus espetáculos e por isso não podiam correr o risco de não fazer sucesso. E os subsídios do governo Vargas também interferiram em nosso teatro, já que o conteúdo das peças mudava de acordo com o objetivo de conseguir o dinheiro do governo. Atualmente, esse papel é ocupado pela Lei Rouanet, que muitas vezes é criticada por colocar na mão de grandes empresas o poder de determinar o que pode ou não ser financiado, em vez de facilitar a produção teatral. A interferência do dinheiro em nosso teatro merece uma atenção maior e cuidado na hora de analisar nossa cena teatral, pois determinou e ainda determina o repertório de nossas companhias.¹⁶

Uma análise de textos dramáticos não pode ignorar a produção teatral. É preciso se deter nas dificuldades presentes nesse meio e pensar no que tem sido escrito e no que de fato é produzido. A construção de uma identidade nacional através de textos dramáticos não é um

¹⁶ “Com o governo Collor e o ensaísta Sérgio Paulo Rouanet na Secretaria de Cultura, criou-se a Lei 8.313 de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (FICART) que funcionava como carteiras de crédito disciplinadas pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM) [...]. Em 1995, Weffort modificou a Lei Rouanet e introduziu a figura do captador de recursos – o agente intermediário entre o artista e o empresário. Na avaliação de Cesnik e Malagodi (1998), a possibilidade de contratar esse prestador de serviço viabilizou a ligação dos produtores culturais com as grandes agências publicitárias e fortaleceu a adoção, por parte das empresas, do marketing cultural, evitado até então por sua baixa lucratividade. A nova versão da Lei reforçou o movimento de transferência para o mercado de uma parcela crescente da responsabilidade sobre a política cultural do país. Por um lado, o Estado abdica de determinar onde investir o dinheiro, o que deveria ocorrer dentro de um planejamento em longo prazo. Por outro, a escolha de qual projeto cultural deva receber o mecenato custeado pelo dinheiro público fica nas mãos dos empresários. Por sua vez, a Lei Rouanet, desacompanhada de uma política nacional de cultura, reforçou as desigualdades entre as regiões brasileiras no que se refere ao apoio à produção cultural. Este desnível foi observado pelo Ministério que procurou promover a divulgação nacional da lei e de suas vantagens junto aos artistas, produtores, empresários e empresas de marketing, bem como ministrando cursos sobre elaboração de projetos, captação de recursos etc.”. Sobre isso, ver: BARBALHO, Alexandre. Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença. 2007. Trabalho apresentado ao Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador – BA, 2007.

processo rápido, e o contraponto entre as companhias amadoras e profissionais é um exemplo disso, a disputa por espaço e dinheiro fizeram com que, ao invés de se fortalecerem e trocaram experiência, as companhias entrassem em conflito. Essa busca por espaço e público interfere diretamente na produção literária, a necessidade de se manter faz com que companhias adequem sua produção ao financiador ou ao público. Textos, como *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, que só foi adaptado mais de 30 anos depois de ser publicado, não são incomuns em nosso teatro e revelam muito sobre a produção teatral, sobre o público e sobre o texto. Portanto, a análise do texto dramático não está ligada a prerrogativa da encenação, mas ao fato de a obra estar situada em um tempo e espaço.

REFERÊNCIAS

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. 2007. Trabalho apresentado ao Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Salvador – BA, 2007.

CAETANO, João. **Lições dramáticas**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

CAMARGO, Angélica Ricci. **Estado e teatro: as experiências da comissão e do serviço nacional de teatro, 1936-1945**. In: XX Encontro Regional de História: História e Liberdade. Franca. Anais... Franca: UNESP, 2010.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880**. 12 ed.

HELIODORA, Bárbara. **O teatro no Brasil: de Anchieta a Vestido de Noiva**. In: Brasil: palco e paixão. Rio de Janeiro, Aprazível Edições, 2004/ 2005.

DORIA, Gustavo A. **Moderno teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.
Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2009.